

FILMS CAMEROUNAIS ET EXOTISME OCCIDENTAL**EKOUMBAMAKA Paul Aimé**

Institut des Beaux-Arts, Université de Douala, Cameroun

Résumé

L'emploi du fonds esthétique-culturel occidental semble une constance dans les films camerounais. Dès lors, à partir de quels aspects l'exotisme occidental s'y manifeste-t-il et à quels besoins répond-il ? Cet article ambitionne d'étudier quelques films camerounais et la manière dont la problématique de l'exotisme occidental s'y révèle. Aussi, l'approche proposée se veut un croisement entre le régime esthétique de l'art tel que présenté par Jacques Rancière et la sémiotique du cinéma d'après Francesco Casetti. Deux niveaux de développement constituent l'ossature de l'argumentation. Le premier examine l'exotisation des systèmes signifiants. Le second quant à lui, met l'accent sur l'emprunt d'un mouvement cinématographique occidental, à savoir la Nouvelle Vague. Il en découle que ces divers emprunts au patrimoine culturel et esthétique occidental, contribuent à rendre efficacement compte de l'intelligibilité du texte filmique camerounais d'une part, et d'autre part, à créer une démarcation esthétique entre les cinéastes.

Mots-clés : *Cameroun, exotisme, Occident, esthétique, culture*

Introduction

Le cinéma a ce pouvoir, même métaphoriquement, de mettre en puissance les comportements ou les modes de penser d'une société. Francesco Casetti (2012, p.325) écrit pour cela : « Il est justement miroir des formes d'existence et agent social ; reflet de ce qui l'entoure et pratique culturelle. » C'est à ce niveau que tout film peut être considéré comme un documentaire tant par la forme que par le fond. Or, les films camerounais ne semblent pas répondre totalement à cette définition. En effet, une lecture même superficielle de tous ces films, laisse remarquer que les réalisateurs camerounais, bien qu'ils intègrent dans leurs œuvres des éléments propres à la culture camerounaise, sont également fascinés par un certain exotisme occidental qu'ils n'hésitent pas à exploiter. Cependant, la notion d'exotisme d'après le point de vue adopté pour cet article, renvoie à ce qui vient de loin, c'est-à-dire à ce qui est étranger voire étrange, et donc moins

Films camerounais et exotisme occidental

familier à un individu ou à une société. L'exotisme est alors appréhendé ici, selon l'approche géographique de François Staszak (2008, p.11) pour qui justement : « La probabilité de trouver les lieux, des objets ou des peuples différents est plus élevée à 10 000 km qu'à 100 km d'ici. » Aussi, ce sont les peuples spatialement très distants entre eux, qui se prêtent plus à penser l'exotisme. François Staszak (2008, p.12) souligne à ce propos que : « L'exotisme s'accommode mal d'identités réduites à l'échelle régionale et nationale. » Dans le même esprit, Leonid Heller (2009, p.328) affirme : « L'exotisme vise l'espace géographique associé aux pays lointains. » Il n'est pas alors étonnant que certains cinéastes camerounais, en quête d'éléments exotiques pour la mise en forme de leurs films et la manifestation d'une certaine différence stylistique au sein du monde de la création cinématographique camerounaise, se tournent vers l'Occident plutôt que vers l'Afrique.

Dès lors, à partir de quels aspects l'exotisme occidental est-il manifesté dans le texte filmique camerounais, et à quels besoins cet exotisme répond-il ? Cette recherche qui se propose d'étudier quelques films camerounais et la manière dont la problématique de l'Ailleurs s'y manifeste, s'appuie sur les approches inspirées du régime esthétique de l'art et de la sémiotique du cinéma. Pour le régime esthétique de l'art dont le promoteur est Jacques Rancière, une œuvre d'art n'est plus seulement celle qui répond aux convenances expressives, qui tient sa qualité de la conformité aux règles de création et aux attentes du public. L'œuvre d'art est également celle qui se moque des normes, qui affiche un certain écart esthétique ou stylistique, afin de faire valoir sa spécificité relative. « La propriété d'être de l'art dans le régime esthétique de l'art n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignation à une certaine forme d'appréhension sensible » (Rancière, 2004, p.44). Dans le cadre de cet article, le régime esthétique de l'art semble adapté pour voir comment précisément, certains films camerounais sur le plan formel, se détachent des autres, en prenant des libertés ou encore en secrétant des formes nouvelles et même rebelles. Quant à la sémiotique du cinéma, Francesco Casetti explique, à la suite des auteurs comme Christian Metz et Jean Mitry, que le film est un dispositif communicationnel qui exploite diverses matières d'expression tant visuelles que sonores, dans l'intention de transmettre des idées ou des sentiments. C'est ainsi que pour la sémiotique cinématographique d'inspiration casettienne, la recherche du sens demeure la priorité dans l'énonciation filmique. « Chaque film, en plus de proposer un monde, qu'il

soit extérieur ou intérieur, nous donne des informations, des impressions, des idées : il nous offre un sens, et il fait de ce sens le véritable enjeu » (Casetti, 2012, p.61). Il importe donc que la sémiotique du cinéma soit convoquée dans le présent travail, car il s'agit aussi de démontrer que les ressources expressives étrangères à l'environnement culturel camerounais, sont assez aptes à traduire les phénomènes sociaux abordés dans les films camerounais.

Par ailleurs, cette démonstration du caractère exotique des divers éléments culturels occidentaux qui peuplent les univers filmiques camerounais, et qui permettent aussi de dégager les particularités esthétiques de quelques cinéastes camerounais, passe par l'exotisation desdits éléments. En effet, l'exotisation consiste à sortir un élément culturel de son contexte local dans lequel il n'est ni étranger ni bizarre, pour l'intégrer et le faire fonctionner dans un cadre culturel différent et éloigné, permettant ainsi de remarquer l'étrangeté ou la bizarrerie de cet élément culturel. Aussi, Jean-François Staszak (2008, p.13) définit l'exotisation comme : « Un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté. » Et pour mener la présente réflexion, deux grands axes structurent ce travail. Le premier axe examine l'exotisme occidental à travers les systèmes signifiants, tandis que le second se penche sur l'exotisme adossé à un mouvement cinématographique occidental, à savoir la Nouvelle Vague.

I. L'exotisation des systèmes signifiants

Dans son aspect formel, l'œuvre filmique demeure très complexe du fait notamment de l'hétérogénéité des systèmes signifiants qui la composent. Dit autrement, il se rencontre dans tout film, plusieurs matières de l'expression qui vont des cadrages aux mouvements de caméra en passant par le son, les costumes, le jeu d'acteur, etc. Il est donc question dans ce premier axe, d'examiner quelques systèmes signifiants occidentaux dans certains films camerounais. Aussi, seuls l'espace et la musique qui relèvent de la culture, feront l'objet d'étude.

I. 1 L'espace

Les cinéastes camerounais sont attirés par le lointain relativement à l'espace, considéré comme support de l'action. En effet, ils n'hésitent pas à situer spatialement quelques

Films camerounais et exotisme occidental

actions de leurs films dans les contrées étrangères, et plus précisément dans les villes et pays occidentaux. Cependant, l'exotisme spatial revêt deux formes dans les films camerounais : la première est d'ordre terminologique dans ce sens que les villes ou les pays occidentaux sont uniquement évoqués à travers les dialogues des personnages. Les films suivants font usage de cette première forme : *Clando* où le collègue de Sobgui dit qu'il partirait en Belgique s'acheter une belle voiture s'il avait de l'argent. Et dans *Conséquence tribale*, pour faire plaisir à sa femme Eugénie, Yvan lui demande de choisir entre Londres, Suisse et Paris pour y aller passer un weekend. Dans *Les veuves volontaires*, Sylvia dit à ses amies qu'une fois qu'elles auront tué leurs maris, elles jouiront tranquillement de leur fortune, et enverront leurs enfants étudier dans les universités française et allemande. Eyenga et sa copine dans *Le Blanc d'Eyenga*, ne cessent de dire qu'elles cherchent aussi un Blanc sur internet afin de se rendre en Europe. Atango dans *Quartier Mozart* de Jean-Pierre Bekolo, se présente au générique du film comme un diplômé de Paris 1 Sorbonne. Ces différents espaces géographiques occidentaux ne sont jamais montrés à l'écran. Mais leur seule évocation constitue un acte délibéré d'exotisme spatial, puisque ces villes et pays sont bien éloignés et n'existent pas au Cameroun ou en Afrique. La deuxième forme de l'exotisme est plutôt concrète, palpable, visible à l'écran : la France est ainsi montrée à l'écran dans *Paris à tout prix* et *Le Blanc d'Eyenga 2*. L'Allemagne est aussi vue dans *Clando* et *Le malentendu colonial* de Jean Marie Teno.

Qu'est-ce qui peut alors justifier ces références géographiques liées à l'Occident dans les films camerounais ? En d'autres termes, pourquoi ces films sont-ils auréolés d'une atmosphère exotique sur le plan spatial ? Deux raisons peuvent être avancées. La première est liée au désir des cinéastes de donner au spectateur camerounais, l'occasion de découvrir des espaces et même des objets qui lui sont lointains, et qu'il trouve surtout curieux et séduisants. Amener le spectateur camerounais en tourisme devient l'un des buts poursuivis par les cinéastes camerounais à travers l'exotisme de l'espace. La réception filmique ne se limite plus à la seule jouissance de l'histoire qui est racontée. Cette réception va au-delà, en invitant le spectateur au voyage, afin d'explorer des contrées européennes dont il avait entendu parler, et qu'il n'avait jamais vues. Dans ces conditions, le film devient l'objet de tourisme international qui permet de combler le désir

d'évasion que pourrait ressentir le spectateur camerounais. Roger Mathé (1972, p.14) souligne cette conception de l'exotisme en ces termes :

Sous sa forme la plus élémentaire, l'exotisme répond donc à un besoin d'évasion : tous les hommes, à un moment donné de leur vie, éprouvent le désir confus d'un départ [...] l'exotisme, c'est toujours la volonté de découvrir un nouveau monde.

L'activité touristique à laquelle est invité le spectateur camerounais, est réelle dans *Le malentendu colonial*. Dans ce film, c'est la ville de Wupperthal en Allemagne qui est vue avec son métro aérien, ses larges boulevards bien entretenus ainsi que ses immeubles qui présentent une architecture uniforme. Cologne, une autre ville allemande avec son métro souterrain et son tramway, est aussi présentée dans *Clando*. Le spectateur est également transporté à Paris, où il découvre la Tour Eiffel et l'Arc de Triomphe dans le film *Paris à tout prix*. De longs plans généraux accompagnés de travellings avant et latéraux, permettent ainsi au spectateur d'apprécier ou mieux encore, d'explorer suffisamment les espaces sus-évoqués dont la nullité de la portée dramatique et de l'incidence narrative, vient renforcer leur valeur touristique pour le spectateur camerounais. Ce rôle touristique assigné à ces différents espaces, est encore rendu manifeste par le cadrage en profondeur de champ qui, bien qu'établissant une hiérarchie entre les différents éléments qui apparaissent dans le cadre, offre l'avantage qu'il laisse au spectateur la liberté de choisir l'élément du décor sur lequel il veut poser son regard. André Bazin (2013, p.75) signale la réception démocratique de l'image à laquelle invite la profondeur de champ au cinéma, en écrivant :

Qu'elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici à un minimum de choix personnel.

Par ailleurs, le fait de filmer en profondeur de champ, toujours selon André Bazin, est un choix esthétique qui contribue à faire du cinéma un art réaliste, un art qui se rapproche du monde réel, c'est-à-dire d'un monde saisissable et reconnaissable par le spectateur. Evidemment dans le monde des activités touristiques, c'est chaque touriste qui choisit d'aller visiter tel site plutôt que tel autre, ou encore de ne s'intéresser qu'à un seul élément parmi d'autres dans le site retenu. C'est pourquoi conscient de ce fait, les cinéastes camerounais prennent donc le soin de filmer ces espaces occidentaux de telle manière que

Films camerounais et exotisme occidental

le spectateur camerounais qui est désormais considéré comme un touriste, fixe son regard sur l'élément qui lui semble le plus attractif. C'est ainsi que dans *Clando*, apparaît un plan qui montre un tramway qui circule dans la ville de Cologne entre les véhicules à quatre roues, et de chaque côté de la rue, d'imposants bâtiments qui se dressent. Il est clair que dans ce segment filmique, le spectateur camerounais s'intéressera soit au tramway qui est inexistant au Cameroun, soit alors à la beauté et aux formes architecturales très avancées des bâtiments. Le film *Paris à tout prix* donne aussi la possibilité au spectateur, à travers le cadrage intérieur d'une station métro à Paris, de poser son regard soit sur le métro qui avance, ou bien sur les distributeurs automatiques de boissons. Ces villes occidentales fascinent ainsi le spectateur camerounais par leur démesure en termes de développement, lorsqu'il les compare aux villes camerounaises. Si pour le spectateur occidental, ces différents espaces et objets présentés à l'écran perdent totalement leur exotisme, il n'en est rien du spectateur camerounais pour qui par exemple, la Tour Eiffel à Paris et le métro aérien de Wupperthal en Allemagne, demeurent des lieux et des objets exotiques.

L'expression de la vision des cinéastes camerounais par rapport aux sujets qu'ils traitent dans leurs films, conduit à la deuxième raison de l'exotisation de l'espace. En clair, c'est la question du point de vue au cinéma dont il s'agit à ce niveau, et que Jacques Aumont et Michel Marie (2001, p.61) définissent comme : « Une opinion, un sentiment à propos d'un objet, d'un phénomène ou d'un objet. » Prendre l'initiative de réaliser un film revient en effet à tenir un discours sur le monde, et c'est donc en vain qu'on chercherait un film neutre, car de manière délibérée, chaque cinéaste à travers la manipulation des diverses ressources signifiantes du cinéma, exprime clairement sa vision du monde. Béla Balázs (2011, p.209) écrit à cet effet: « Le cadrage des images contient l'orientation du metteur en scène par rapport au sujet traité. Sa tendresse, sa haine, son pathétique ou sa raillerie. » Bien entendu, les autres moyens expressifs tels que l'éclairage, la musique, les signes de ponctuation (fondu, fondu enchaîné, etc.), y compris les dialogues, sont également aptes à traduire par un subtil agencement, le point de vue du réalisateur.

En déployant ainsi l'action dans la ville parisienne, Joséphine Ndagnou prend clairement position par rapport à l'émigration. En fait, la cinéaste est contre cette pratique. Pour elle, partir en Europe ne garantit pas toujours un avenir meilleur. D'où justement son choix de faire venir son héroïne Suzy à Paris la nuit et en hiver, annonçant ainsi que son séjour ne

sera pas radieux, qu'elle rencontrera de sérieuses difficultés, et en tout cas qu'elle ne réussira pas dans cette ville occidentale. Aussi, quelques jours seulement après son arrivée à Paris, Suzy est jetée dehors par sa tante Minette qui l'a accueillie. Cette rupture des liens sociaux qui est mise en évidence par Suzy qui sort de l'écran par l'arrière, alors que sa tante et son mari restent en avant-plan, aboutit à l'aide d'une ellipse, à un plan moyen de Suzy couchée sur un banc dans un jardin public dont les arbres ont perdu leur feuillage : Suzy est désormais seule à Paris et sans assistance. Au plan suivant alors, elle se livre à une déambulation qui s'arrête lorsque l'héroïne est vue en plan éloigné, assise au bas des marches d'un immeuble, toute fatiguée et abattue. L'état déstabilisateur dans lequel se trouve Suzy, est rendu manifeste par le cadrage oblique qui est inhabituel au cinéma, et que Pascal Bonitzer (1987, p.83) qualifie d'insolite. Ce cadrage oblique est par ailleurs renforcé par le panoramique circulaire sur des immeubles situés autour de Suzy. La dernière scène du film à Paris, relative à l'arrestation de Suzy en vue de son rapatriement, vient utilement rappeler au spectateur que cette ville n'est pas un eldorado, que Paris ne constitue pas un abri contre la misère africaine en général, et camerounaise en particulier. Dans ladite scène alors, Suzy sort de l'immeuble, escortée par deux policiers français qui se chargent de la conduire à l'aéroport. Cette scène qui est par ailleurs filmée à l'extérieur, bénéficie d'une plongée assez accentuée qui écrase Suzy et l'humilie en même temps.

En s'intéressant aussi au film *Clando* qui est consacré aux violations des droits humains au Cameroun, il ne fait aucun doute que l'exotisation de l'espace permet au cinéaste Jean Marie Teno, de donner son opinion sur ladite question au lendemain de l'instauration de la démocratie au Cameroun. Ce cinéaste politiquement engagé, conduit son héros Sobgui en Allemagne afin de comparer les deux pays – le Cameroun et l'Allemagne - en matière de respect des droits humains. Contrairement au Cameroun, les droits humains sont très respectés en Allemagne. La preuve est donnée dès l'arrivée de Sobgui en Allemagne. À l'aéroport, le douanier qui vérifie son passeport lui parle gentiment. Bien que Sobgui soit un étranger, ses droits sont respectés. Il n'est tourmenté par quoi que ce soit ni par qui que ce soit. C'est pourquoi au niveau de la proxémique qui rend compte de la construction scénographique, c'est-à-dire de la manière dont les individus sont disposés dans un espace donné, le douanier allemand dans cette scène est à gauche de l'écran, tandis que Sobgui occupe le côté droit. Par ailleurs, Jean Marie Teno procède à une mise en comparaison fondée sur une relation de contradiction qu'il matérialise par le montage parallèle soutenu

Films camerounais et exotisme occidental

par un flashback. En effet, à la scène où Sobgui est vu confortablement assis dans un train qui entre dans la ville de Cologne où il doit résider, le cinéaste oppose la scène où Sobgui est vu au Cameroun dans un car de police avec ses compatriotes, tous enchaînés et menottes aux poings. Ce car traverse une brousse vers une destination inconnue. La bande son vient puissamment souligner le rapport antagonique de ces deux scènes qui illustrent deux contextes sociopolitiques différents : d'un côté, une Allemagne calme, stable et respectueuse des droits humains. C'est à peine que le spectateur entend le ronflement du moteur du train dans lequel se trouve Sobgui qui déclare également : « Aujourd'hui je suis vraiment parti, loin de ma série des problèmes quotidiens. » Le héros se sent plus à l'aise à l'étranger que chez lui. De l'autre côté, un Cameroun bien agité et qui bafoue les droits des citoyens. Ce désordre sociopolitique et cette violation flagrante des droits humains se traduisent alors à l'écran par des images sautillantes, de même que par la dissonance des bruits qui accompagnent le déplacement de ce car de police.

Dans *Le malentendu colonial* où Jean-Marie Teno aborde la question de la colonisation en Afrique et ses conséquences, une partie du film se déroule dans la ville de Berlin en Allemagne, et plus spécifiquement dans la Mairie Rouge. Ce choix spatial n'est pas infondé. En effet, c'est dans cette mairie que s'est tenue la Conférence de Berlin de novembre 1884 à février 1885, et au cours de laquelle l'Afrique a été partagée entre les grandes puissances occidentales. La Mairie Rouge demeure donc un espace symbolique dans l'histoire de la colonisation, car c'est là que s'est joué le destin de l'Afrique. Et lorsque Kum'a Ndumbe III¹, par ailleurs enseignant à la Faculté des sciences politiques à l'Université de Berlin parle dans le film de cette « déchirure » de l'Afrique, une image d'archives montre justement les représentants des différentes puissances occidentales assis autour d'une table, en train de discuter.

I.2 La musique

La notion d'exotisme qui renvoie fortement au lointain ou à l'étranger, autorise que soit alors considéré comme exotisme musical, le fait pour les créateurs de s'approprier les styles, les rythmes ainsi que les instruments musicaux importés, c'est-à-dire exogènes à leur univers culturel. En tant que création artistique, la musique ne se trouve pas dans la

¹ L'enseignant en question est maintenant en retraite.

nature. Comme toutes les autres formes d'art, la musique relève de la culture. Elle est donc dans sa forme, le reflet d'un peuple, d'une époque et même d'une certaine philosophie. C'est ce que reconnaît Joseph-François Kremer (1984, p.29) quand il écrit : « Langage et musique relèvent de la culture [...] ni l'harmonie ni la mélodie ne sont naturelles. » C'est ce qui explique par exemple l'existence de plusieurs genres et instruments musicaux, caractéristiques d'une époque et d'une société données à travers le monde. C'est ainsi qu'on rencontre la musique classique, le jazz, le rap, la salsa, le makossa, le bikutsi² etc. pour ce qui est des genres. Quant aux instruments musicaux, il existe ceux à corde tels que la guitare et le violon. D'autres sont des instruments de percussion comme le tambour, le tam-tam et la cymbale. Il y a aussi des instruments à vent à l'exemple de la clarinette et de la flûte. Et à la lecture de quelques films camerounais, il apparaît nettement que la bande son est assez irriguée par des caractéristiques musicales propres à l'Occident. En clair, pour l'habillage musical de leurs films, les cinéastes camerounais ont puisé dans le patrimoine musical occidental. Cet exotisme lié à la musique est perceptible à deux niveaux : le niveau générique et le niveau organologique.

Au niveau générique, plusieurs genres musicaux dont l'origine est occidentale, sont présents dans les films camerounais. Il en est ainsi de la musique classique dans *Le malentendu colonial*. Cette musique qui est obtenue à l'aide d'un piano, intervient lorsque la voix off du commentateur commence à donner les raisons qui ont poussé les puissances occidentales à se lancer dans la conquête de l'Afrique. La musique classique qui n'est pas un genre musical camerounais encore moins africain, vient désigner ici l'Occident comme le commanditaire, l'unique responsable de la colonisation en Afrique. Ce qui justifie précisément l'emploi d'un seul instrument dans la composition de cette mélodie au tempo lent en mode mineur, afin de rappeler que c'est de façon unilatérale que les puissances occidentales ont décidé de procéder au partage de l'Afrique, lequel partage a plongé le continent noir dans l'agonie et la désolation. Le genre musical et le type d'arrangement mis en œuvre dans *Le malentendu colonial*, rendent donc significativement compte du motif de la séquence. Dans *Quartier Mozart*, la musique classique jouée par un orchestre

² Ces deux derniers genres sont originaires du Cameroun, et plus spécifiquement des régions du Littoral et du Centre. Mais il y a plusieurs autres genres musicaux spécifiques au Cameroun.

Films camerounais et exotisme occidental

philharmonique composé des violons, des clarinettes, des violoncelles et des cymbales, intervient lorsque la jeune fille Samedi et le jeune garçon Montype se livrent aux ébats sexuels dans la maison des parents de Samedi. Puisque l'acte sexuel implique au moins deux personnes physiquement actives dont les corps entrent en contact, on comprend alors la présence des instruments de percussion tels que les cymbales. En réalité, pour obtenir un son avec cet instrument, il faut que les deux disques de cuivre qui le composent, se touchent. Par ailleurs, la clarinette qui est un instrument de musique à vent et qui opère dans cet orchestre philharmonique, vient traduire la liberté d'esprit qui caractérise les deux amoureux. En effet, Samedi prend l'initiative d'inviter Montype à coucher avec elle dans la maison parentale. Quant à Montype, il accepte l'invitation sans même penser aux risques encourus.

Dans *La reine blanche*, la voix off du commentateur est accompagnée de la musique classique, lorsqu'il s'agit de présenter la biographie de la Française Claude Njike Bergeret, avant qu'elle ne soit devenue reine à la chefferie de Banganté. La musique classique qui a une origine européenne, vient de façon emphatique dans le film – puisque le commentaire dit déjà qu'elle est née des parents français –, confirmer que Claude Njike Bergeret est de souche occidentale. Sur un autre plan, thématique cette fois-là, cette musique classique qui fait son apparition dès les premières minutes, éclaire pertinemment le propos de ce film, à savoir l'attachement ferme d'une femme européenne à la terre camerounaise. En plus de révéler l'origine géographique d'une personne s'il s'agit d'un documentaire, ou d'un personnage lorsqu'il est question d'une fiction, le genre musical sert aussi de coloration thématique à un film.

En dehors de la musique classique, d'autres genres musicaux occidentaux signalent leur existence dans les films camerounais. Dans *Dette fatale* par exemple, Hugues Ongoto exploite alternativement le rap et le zouk love. Ainsi, dans la séquence de la fête d'anniversaire de Rachèle une collégienne, c'est le rap, cette musique aux allures festives et revendicatives qui sert de support musical à cette séquence pour montrer des jeunes en mal de liberté, des jeunes qui tiennent à se soustraire à l'autorité parentale. D'ailleurs, l'anniversaire a lieu en l'absence des parents de Rachèle et durant la soirée, les invités qui sont tous des élèves, s'emmourachent et se livrent à cœur joie à la consommation de l'alcool. Et quand ces mêmes jeunes se retrouvent le lendemain à la piscine en train de

s'amuser, chaque garçon en compagnie de sa petite amie, c'est le zouk love, ce genre musical antillais dans lequel le romantisme occupe une place centrale, est sollicité pour napper cette portion du film. La musique prend alors tout son sens dans un segment filmique par rapport aux images présentes à l'écran. Michel Chion (1985, p.119) affirme pour cela que : « C'est souvent de son rapport particulier à l'image que la musique reçoit l'affect de tristesse, de joie, de dynamisme, etc. dont elle paraît ensuite la colorer. »

Au niveau organologique, l'exotisme musical repose sur l'usage des instruments de musique issus des contrées lointaines. En effet, à la base de toute pratique musicale il y a l'instrument que Michel Chion (1983, p.52) définit comme :

Tout dispositif qui permet d'obtenir une collection variée d'objets sonores- ou des objets sonores variés- tout en maintenant à l'esprit la permanence d'une cause, est un instrument, au sens traditionnel d'une expérience commune à toutes les civilisations.

Et puisqu'une œuvre musicale est considérée comme un discours, c'est-à-dire une mise en fonctionnement du langage, l'instrument qui permet d'obtenir des sons indispensables à la composition musicale, peut être tenu pour un signe au sens saussurien du terme. C'est pourquoi, l'instrument peut être étudié par le rapprochement entre un plan de l'expression et un plan de contenu. André Schaeffner (1968, p.298) affirme :

Muets, les instruments présentent en effet une double importance. Ce sont d'abord des signes : leur matière, leur forme extérieure, le fait aussi qu'ils « renferment » des sons – ou pourraient en renfermer (instruments votifs) – sont liés à un ensemble de croyances, d'habitudes et de besoins humains, qu'ils traduisent éloquemment.

Une même mélodie charriera donc des connotations différentes selon qu'elle sera jouée par une guitare ou une flûte. Dans le cadre de cette recherche, l'analyse organologique prend appui sur les compositions originales destinées à certains films camerounais, et examine le rapport de ces instruments étrangers au texte filmique camerounais. Parmi ces instruments étrangers qui sont utilisés dans ces compositions originales, le synthétiseur occupe la première place. Le synthétiseur qui est un instrument électronique, renvoie fortement à la modernité par opposition à la tradition. Dans *Mah-Saah sah* par exemple, la musique originale de ce film est obtenue à l'aide du synthétiseur qui se comporte justement en opposant à une pratique ancienne dans la société bamoun. En effet dans ce film, la jeune femme Mapon est contrainte par ses parents, à épouser le député Moluh qui

Films camerounais et exotisme occidental

est même l'aîné des parents de Mapon. Or, cette dernière est plutôt amoureuse de Nchare, un jeune homme qui est aussi amoureux d'elle. Aussi le jour du mariage entre le député Moluh et Mapon, Nchare et ses amis font irruption dans la mairie et enlèvent Mapon. Cette séquence de rapt qui est baignée dans cette musique produite par le synthétiseur, se comprend aisément comme une rupture avec certaines pratiques traditionnelles devenues étouffantes. C'est donc pourquoi cet enlèvement de Mapon par Nchare est réussi, afin d'exhorter la société bamoun à tenir compte, dans l'application de ses coutumes, des mutations ou de l'évolution du monde. Dans *L'héritier*, le synthétiseur qui est utilisé pour la bande originale, invite au remplacement des méthodes archaïques par une gestion moderne dans les services des douanes et des impôts au Cameroun, pour plus d'efficacité. C'est ainsi qu'au moment où l'homme d'affaires Robert Pambe est informé à travers la messagerie de son portable que sa marchandise est déjà au port, le spectateur peut entendre cette musique passer. Dans le même sens, le synthétiseur qui est employé partiellement pour la bande originale de *Clando*, invite dans le contexte camerounais, à se séparer du régime d'oppression qui est un mode de gouvernance révolu, afin de se tourner vers une réelle démocratie qui caractérise aujourd'hui les États modernes.

II. L'exotisation d'une « occidentalie » cinématographique

Dans les textes filmiques camerounais, les emprunts au patrimoine culturel occidental ne se limitent pas aux éléments non spécifiques du discours filmique. Les cinéastes camerounais s'ouvrent aux styles ou encore aux mouvements cinématographiques pensés et pratiqués en Occident³. Sous le terme d'«occidentalie cinématographique » qui n'a aucun sens péjoratif, nous désignons ainsi les caractéristiques cinématographiques dont la référence est occidentale. Lesdites caractéristiques sont tenues pour exotiques parce qu'elles sont importées et finalement exploitées par les cinéastes camerounais, mais aussi parce qu'elles sont considérées comme attrayantes ou bizarres par le spectateur camerounais. Uniquement la Nouvelle Vague, considérée comme une « occidentalie cinématographique », retiendra l'attention dans cette étude.

³ Le recours aux formes cinématographiques étrangères par les cinématographies nationales, n'est pas l'apanage du Cameroun. Même le cinéma américain s'est servi des éléments étrangers. L'expressionnisme allemand par exemple a bien nourri l'imaginaire des cinéastes américains. Pour de plus amples informations sur l'influence des cinématographies étrangères sur le cinéma américain, le lecteur consultera utilement le riche ouvrage de Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan /VUEF, 2002.

II.1 La Nouvelle Vague

La Nouvelle Vague est ce mouvement cinématographique qui, malgré son existence relativement courte, a exercé une influence certaine sur le paysage cinématographique contemporain. Né de la volonté de briser l'académisme hollywoodien qui avait fait son lit en France, la Nouvelle Vague voit le jour à la fin des années cinquante. En effet, c'est à partir de 1958 avec la sortie du film *Les 400 coups* de François Truffaut, suivi de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais en 1959 et en 1960 *About de souffle* de Jean-Luc Godard, que le cinéma français va changer de ton. On va assister à un nouveau registre esthétique dont la réflexion portera aussi bien sur la forme que sur le propos du film. Mais les enjeux de la Nouvelle Vague vont surtout se cristalliser autour de l'écriture filmique, mettant ainsi en relief la pensée selon laquelle le cinéma est un art. Et pour que le cinéma soit donc un art, un seul individu doit avoir autorité sur la forme de l'œuvre filmique. C'est ce que recommandait en son temps Alfred Hitchcock qui a profondément inspiré les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Pour lui : « Le cinéma sera vraiment artistique lorsque les films seront créés entièrement par un seul individu. » (Cité par Esquenazi, 2002, p.70). Naturellement, cet individu ne pouvait être que le réalisateur.

Il va alors naître en France, la notion d'auteur au cinéma dans le but d'accorder plus de prestige au réalisateur. Il ne sera plus question de confiner le réalisateur au statut de technicien, mais de le considérer comme l'unique responsable des films. À l'instar des romanciers ou des musiciens, le réalisateur devait donc accéder au statut d'auteur. Or, qui dit auteur dit style. Et qui dit style, fait allusion aux caractères singuliers repérables dans l'œuvre d'un auteur ou d'un ensemble d'auteurs. Pour assumer alors leur statut d'auteur, les réalisateurs de la Nouvelle Vague vont se servir de la caméra, tout comme l'écrivain se sert du stylo pour exprimer sa pensée. Cette conception du cinéma comme moyen d'expression de la pensée, sera énoncée dans un article prophétique d'Alexandre Astruc (1948, p.238) :

Le cinéma est devenu un langage si rigoureux que la pensée pourra s'écrire sur la pellicule,- un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle [...]. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la caméra stylo.

Films camerounais et exotisme occidental

Les réalisateurs de la Nouvelle Vague vont réellement se livrer à une manipulation audacieuse de la caméra, qui aboutira à une nouvelle écriture filmique qu'Antoine de Baecque (2008, p.181) résume dans les termes suivants :

About de souffle est, autant qu'Hiroshima mon amour, le manifeste esthétique de la Nouvelle Vague. Le film de Godard réinvente sans cesse : les transitions systématiquement coupées, éludées, les plans fixes, arrêts sur image, regard-caméra, proposent une grammaire totalement inédite.

Une telle entreprise devait forcément entraîner une bousculade des conventions du cinéma dit « de papa », dont Hollywood était le laboratoire. À présent, comment se manifeste l'esprit esthétique de la Nouvelle Vague dans les films camerounais ?

Il convient de signaler que sur le plan esthétique, rares sont les cinéastes camerounais qui ont vraiment jeté au bas de l'échelle les normes classiques de l'écriture filmique pour embrasser la Nouvelle Vague. Néanmoins, il y a deux cinéastes, à savoir Jean-Pierre Bekolo et Jean Marie Teno qui s'inscrivent différemment, mais de façon palpable dans la Nouvelle Vague. Du côté de Jean-Pierre Bekolo, les adresses au spectateur semblent une permanence, exactement comme l'a fait Godard dans ses films *About de souffle* et *Pierrot le fou*. Ainsi dès le générique de *Quartier Mozart*, les personnages centraux se présentent successivement en regardant la caméra comme dans un documentaire ou un reportage télé. Il y a là une recherche de la clarté dans la présentation des personnages, qui ne passe plus par les cartons, mais par l'autoprésentation, exactement comme au théâtre où à la fin du spectacle, chaque comédien est appelé à décliner son identité. Une autre adresse au spectateur est visible plus loin dans le même film. La petite amie d'Atango qui est enceinte de lui, vient pour cela demander de l'argent pour des visites prénatales. Atango ne s'exécute pas et une dispute éclate entre les deux. La petite amie prend alors Atango par la ceinture, se met à le balancer de l'arrière vers l'avant et vice-versa. Elle s'adresse ensuite au spectateur, l'informant qu'Atango a fini de coucher avec elle à plusieurs reprises, et que maintenant il ne veut pas lui donner de l'argent. Atango à son tour s'adresse au spectateur en lui demandant s'il voit ce que sa petite amie est en train de lui faire subir. Dans *Le Président*, le musicien Valsero est vu en train de chanter un de ses morceaux engagés. Durant cette chanson d'environ une minute et vingt secondes, Valsero s'exprime en regardant non pas les jeunes qui sont avec lui dans cette séquence - ceux-ci sont d'ailleurs vus en arrière-plan -, mais plutôt le spectateur. Il faut signaler que ces

différentes adresses au spectateur, sont suffisamment mises en relief dans ces deux films par le cadrage frontal rapproché des personnages.

À travers une pareille mise en scène, Jean-Pierre Bekolo introduit le spectateur dans le monde de la fiction, il le pousse à quitter momentanément la salle de projection pour se retrouver dans l'espace où évoluent les personnages. Or, dans le cinéma classique, le spectateur ne saurait faire partie dudit monde pour la simple raison qu'il se situe en dehors de l'action qu'il ne peut d'aucune manière influencer. Le spectateur auquel s'adresse par exemple la petite amie d'Atango, ne peut rien faire pour l'aider à obtenir de l'argent dont elle a besoin : il ne peut ni lui en procurer, ni obliger Atango à prendre ses responsabilités en tant que futur papa. Le spectateur peut à la limite, ressentir de la pitié pour elle. À propos de la participation du spectateur dans le récit filmique, Edgar Morin (1958, p.81) soutient que : « Le spectateur est hors de l'action, privé de participations pratiques. Le spectateur ne passe jamais à l'acte, tout au plus à des gestes ou des signes. La participation du spectateur ne pouvant s'exprimer en acte, devient intérieure, ressentie. » Il y a donc une véritable provocation de la part de Jean-Pierre Bekolo à l'égard de la norme classique. Mais ces diverses adresses au spectateur ne sont pas un jeu principalement dans *Le Président*, qui est un film politiquement engagé. Ainsi, la séquence où Valséro parle au spectateur n'est rien d'autre qu'une invite à la jeunesse camerounaise notamment, à prendre son destin en mains tout en se joignant à la lutte révolutionnaire que mène déjà Valséro dans la réalité. Il est alors tentant d'avancer que Jean-Pierre Bekolo a introduit sciemment cette séquence esthétiquement inhabituelle au cinéma, à des fins politiques. L'autonomie esthétique se révèle alors un champ de batailles où se livrent concomitamment des combats esthétique et politique. On peut alors comprendre pourquoi le régime esthétique de l'art rejette toute antinomie entre un art pour l'art et un art au service de la politique. Jacques Rancière (2004, p. 48) rappelle à ce propos : « Il n'y a donc pas de conflit entre la pureté de l'art et sa politisation. »

En dehors de ces adresses au spectateur, il y a de longs plans fixes qui signalent pareillement l'esthétique « bekolienne ». Toujours dans *Quartier Mozart*, dans la séquence de la réunion familiale en vue de réconcilier Chien Méchant et sa femme Sytsalla, la caméra reste systématiquement stable pendant toute cette portion de film qui dure deux minutes quarante secondes. Pourtant, parmi les cinq personnages présents dans

Films camerounais et exotisme occidental

cette séquence, la parole est distribuée alternativement à quatre personnages. Un cadrage semblable est observé dans *Le complot d'Aristote* lorsque des chauffeurs de transport en commun se mettent à discuter, chacun voulant embarquer Essomba dans son véhicule. Le même ingrédient esthétique fait son apparition dans *Le Président*. Ici, l'appareil de prise de vues demeure lourdement posé au sol, alors que la voiture du président qui va de l'avant vers l'arrière de l'écran, traverse un long bosquet dans la séquence du voyage. Dans ces trois séquences, aucun changement n'est remarqué ni au niveau de l'échelle des plans, ni à celui des angles de prise de vues. Face à une telle configuration écranique, le spectateur a l'air d'assister à une représentation théâtrale, de contempler une photo ou un tableau. Ceci n'étonne guère, car le recours à l'intertexte non filmique caractérise également les films de la Nouvelle Vague.

En ce qui concerne Jean-Marie Teno dont la filmographie est majoritairement constituée des documentaires, le spectateur a du mal à le suivre dans le déroulement de ses histoires. Ce cinéaste délinéarise fortement ses récits. Que ce soit dans sa fiction *Clando* ou dans ses nombreux documentaires, ses films alternent sérieusement deux chaînes vectorielles : l'une au présent et l'autre au passé. Jean-Marie Teno offre la même structure narrative qu'Alain Resnais dans *Hiroshima mon amour*. Ainsi dans *Clando*, pendant que le héros Sobgui est au Cameroun, le récit s'organise dans le présent. Le spectateur le voit mener au quotidien son activité de chauffeur de taxi clandestin. Mais lorsque Sobgui part du Cameroun et se retrouve en Allemagne, le récit se complexifie en alternant le présent et le passé. C'est ainsi que quand il est déjà en Allemagne, et que ses compatriotes qu'il a trouvés dans ce pays lui demandent des nouvelles par rapport au climat sociopolitique du Cameroun, il baisse la tête et le récit ramène le spectateur au Cameroun, montrant alors Sobgui victime d'un kidnapping dans la rue et de torture dans un commissariat. Le retour au passé de cette période turbulente dans la vie de Sobgui, s'étale sur une trentaine de minutes dans le film. Le spectateur a du mal à comprendre qu'il s'agit d'un flashback. L'absence de la voix off pendant ce séjour dans la cellule du commissariat, laisse croire que l'action se déroule au présent, ce d'autant plus que cette séquence dure une quinzaine de minutes bien nourrie d'échanges verbaux entre les différents personnages.

Avant de finir avec la fiction *Clando*, il importe de relever deux derniers traits liés à l'esthétique de la Nouvelle Vague, et qui sont repérables dans ce film. Il y a d'abord la

saute définie par Jacques Aumont et Michel Marie (2001, p.185) comme : « Le raccord entre deux plans presque identiques, entre lesquels l'écart spatio-temporel est très faible. » Ce type de raccord est visible lorsque Sobgui est montré au volant de sa voiture qui avance, puis sans aucune transition, il est vu dans un taxi qui arrive dans la même direction, et qui gare dans le parking de l'aéroport de Douala. Il y a ensuite l'usage fréquent de longs travellings avant et latéraux. Pour ce qui est du long travelling avant, le spectateur le retrouve dès les premières minutes du film au cours desquelles Sobgui est vu dans son véhicule en train d'arpenter les artères de la ville de Douala, de porter et de déposer les passagers. C'est encore un long travelling avant qui clôt ce film. Quant au long travelling latéral, il apparaît dans la séquence du voyage que Sobgui effectue par train une fois arrivé en Allemagne, entre l'aéroport et le centre urbain.

S'agissant des documentaires de Jean-Marie Teno, il apparaît une forte délinéarisation provoquée par le développement de plusieurs thèmes dont certains ont un caractère d'actualité, et d'autres un caractère historique à l'intérieur du même documentaire. Sur ce point, il s'avère par exemple que dans *Afrique je te plumerai*, Jean-Marie Teno traite successivement de la misère du peuple camerounais, des violations des droits humains au Cameroun, des méfaits du régime colonial français en terre camerounaise et des mouvements de lutte pour l'indépendance du Cameroun. Dans *Une feuille dans le vent*, en dehors de la biographie d'Ernestine Ouandié, fille du nationaliste camerounais Ernest Ouandié, le cinéaste revient sur la colonisation et la lutte pour l'indépendance du Cameroun menée par Um Nyobe, Ernest Ouandié et Félix Roland Moumié. Le traitement des thèmes historiques dans un film documentaire ne pouvant se faire sans preuves, le spectateur assiste alors à l'introduction dans la structure narrative, d'une forte dose d'images d'archives qui alternent avec les images d'actualité. Cela entraîne un montage qui prive les documentaires « tenoliens » d'une logique de continuité narrative et même argumentative. Le récit est vraiment éclaté. Il devient quasiment impossible pour le spectateur, d'établir un lien logique fort entre les différents événements qui se succèdent à l'écran. Quel lien narratif logique y a-t-il par exemple dans *Chef!*, entre la scène où le jeune homme échappe à la justice populaire et la scène de mariage qui a lieu dans une mairie dans le même documentaire ? Aucun lien en réalité. Dans le documentaire *Afrique je te plumerai*, il n'existe également pas de lien narratif logique entre la séquence qui montre des enfants qui cherchent de la nourriture dans des poubelles en ville, et la

Films camerounais et exotisme occidental

séquence constituée d'images d'archives qui montrent des soldats coloniaux français qui frappent des Camerounais dans la rue. Dans les documentaires « tenoliens », le spectateur n'est pas invité à suivre une histoire ayant un début, un milieu et une fin qui se tiennent dans une parfaite articulation. Une telle construction du récit ne se veut donc pas discursive ou rhétorique. Autrement dit, pas d'association d'images hétéroclites entre elles pour assurer la cohérence au film. Jean-Marie Teno se situe ainsi dans l'ordre d'un montage/collage dont parle Vincent Amiel (2010, p.155), et que nous qualifions à notre niveau, d'esthétique des morceaux.

Conclusion

Cet article qui s'achève, avait pour objectif de démontrer que l'écriture filmique au Cameroun est empreinte d'éléments culturels importés, plus précisément d'éléments venant du monde occidental. Il s'est avéré que ce recours aux éléments étrangers, ne se limite pas uniquement aux aspects culturels, c'est-à-dire aux éléments en rapport avec la société occidentale. L'emprunt va plus loin avec l'emploi dans les textes filmiques camerounais, d'un mouvement cinématographique né dans les milieux de cinéma occidentaux. Mais quels qu'en soient les niveaux d'emprunt, il est apparu que l'exotisation aussi bien des systèmes signifiants que d'un mouvement esthétique, ne se fait pas de manière fortuite. En effet, les éléments culturels ou créatifs exclusifs à l'Occident, une fois intégrés dans les univers filmiques camerounais, se révèlent de véritables ressources signifiantes dont se servent les cinéastes camerounais pour traduire leurs différentes idées d'une part. D'autre part, l'exploitation de ces éléments venus du lointain, rend suffisamment compte de l'état d'esprit du système esthétique dans lequel peuvent être rangés certains cinéastes camerounais. L'exotisme occidental qui est finalement à l'œuvre dans les textes filmiques camerounais, ne constitue aucunement une faiblesse ou une maladresse de la part des cinéastes camerounais. Cela est impensable, car comme le rappelle Dominique Chateau (2006, p.86) : « Aucune œuvre ne s'élabore sur une table rase ni ne se forme en totale autarcie. » Au contraire donc, cet exotisme témoigne de la volonté de ces cinéastes d'enrichir la batterie expressive de leurs films d'un côté, et de l'autre côté, de réaliser leur projet d'émancipation esthétique dont a justement besoin l'art cinématographique. Sur ce dernier point relatif à l'éclosion des styles personnels indispensables au monde du cinéma, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy

(2007, p.14.) écrivent : « Au demeurant, le cinéma ne saurait vivre et se développer sans films innovants.»

Filmographie

- Bekolo, J-P., (1992). *Quartier Mozart*.
- (1996). *Le complot d'Aristote*.
- (2013). *Le président*.
Basseck Ba Kobhio, (1996). *La reine blanche*.
Beni, A., (2011). *Les veuves volontaires*.
Kamwa, D., (1994). *Totor*.
- (2007). *Mah-Saah sah*.
Modjo, I., (2012). *L'héritier*.
Ndagnou, J., (2007). *Paris à tout prix*.
Noulem, Elvis., & Ntedu, B., (2014). *Conséquence tribale*.
Ntamack, T., (2012). *Le blanc d'Eyenga*.
- (2014). *Le blanc d'Eyenga 2*.
Ongoto, H., (2005). *Dettes fatales*.
Teno, J-M., (1992). *Afrique je te plumerai*.
- (1996). *Clando*.
- (1999). *Chef !*.
- (2004). *Le malentendu colonial*.
- (2013). *Une feuille dans le vent*.

Références bibliographiques

- Amiel, V., (2010). *Esthétique du montage*. Paris : Armand Colin.
Atruc, A., (1948). Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo. *L'Ecran français*, 144, 236-240.
Aumont, J., & Marie, M., (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan.
Baecque, A. (2008). La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse. In A. de Baecque, et C. Delage (Eds.), *De l'histoire au cinéma*, 165-192.
Balazs, B., (2011). *L'esprit du cinéma*. Paris : Payot & Rivages.
Bazin, André., (2013). *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Cerf.
Casetti, F., (2012). *Les théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Armand Colin.
Chateau, D., (2006). *Esthétique du cinéma*. Paris : Armand Colin.
Chion, M., (1983). *Guide des objets sonores*. Paris : Ina/Buchet-Chastel.
- (1985). *Le son au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile.
Esquenazi, J-P. (2002). L'auteur, un cri de révolte. In J-P. Esquenazi (dir.), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, 67-64.
Heller, L. (2009). Décrire les exotismes : quelques propositions. *Études de lettres*, 2/3, 317-347.
Kremer, J-F., (1984). *Les formes symboliques de la musique*. Paris : Klincksieck.
Lipovetsky, G., & Serroy, J., (2007). *L'écran global*. Paris : Seuil.
Mathe, R., (1972). *L'exotisme*. Paris : Bordas.

Films camerounais et exotisme occidental

- Morin, E., (1958). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Gonthier.
- Rancière, J., (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Schaeffner, A., (1968). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris : Éditeur Mouton.
- Staszak, J-F., (2008). Qu'est-ce que l'exotisme ?. *Le Globe*, 148, 7-30.